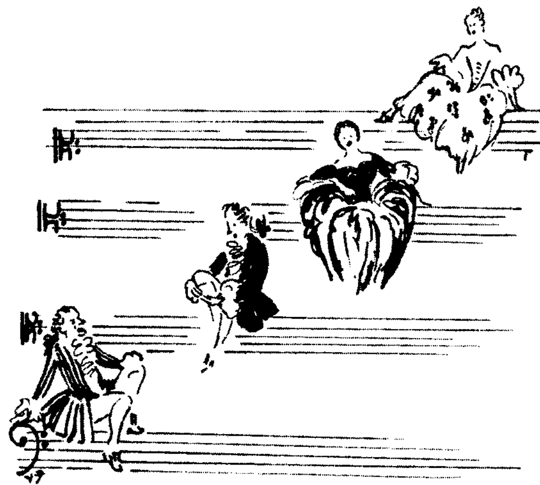
YVONNE DESPORTES

GUIDE SERVANT D'APPENDICE AUX TRAITÉS D'HARMONIE

RICORDI

YVONNE DESPORTES

GUIDE SERVANT D'APPENDICE AUX TRAITÉS D'HARMONIE



RICORDI

YVONNE DESPORTES

GUIDE SERVANT D'APPENDICE AUX TRAITÉS D'HARMONIE

Introduction

Ce petit volume est destiné à tous ceux qui préparent les concours des classes d'harmonie des Conservatoires, ceux du Professorat de l'État et de la Ville de Paris et à tous ceux qui veulent pousser leur étude au delà du Traité d'harmonie.

Il a pour objet de donner quelques conseils pratiques qui serviront à réaliser d'une manière plus rationnelle les textes proposés ou choisis.

Quels que soient les dons réels d'un musicien, il y a une part de technique et d'expérience à acquérir qui rendent cette période de préparation ardue et parfois même rebutante. C'est pour pallier cette tendance au découragement que ce petit volume a été écrit, avec l'espoir qu'il facilitera le travail sous forme d'initiation très schématique, mais initiation tout de même, à la composition musicale dont l'Harmonie est la base.

TABLE DES MATIÈRES

GUIDE SERVANT D'APPENDICE AUX TRAITÉS D'HARMONIE

Yvonne DESPORTES

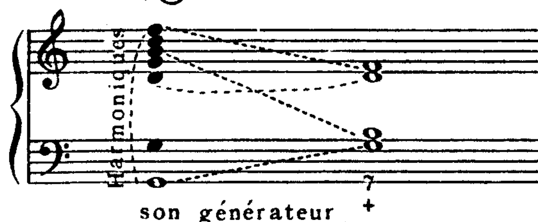
I.. PRINCIPES GÉNERAUX

Afin de faciliter les débuts de l'harmonie libre, c'est-à-dire la réalisation de textes qui ne seront plus spécialement axés sur l'étude d'un accord ou d'une note étrangère, mais sur le résultat de toutes les connaissances acquises dans les traités d'harmonie, il est nécessaire de résumer dans leurs grandes lignes les études qui viennent d'être achevées.

PRINCIPE de la 7e de DOMINANTE

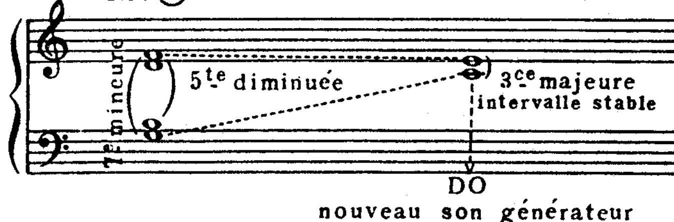
Le principe fondamental de l'harmonie moderne est issu de l'accord de 7e de dominante. Cet accord concrétisant les harmoniques d'un son générateur ou fondamental devient donc l'accord essentiellement naturel.

ex : ①

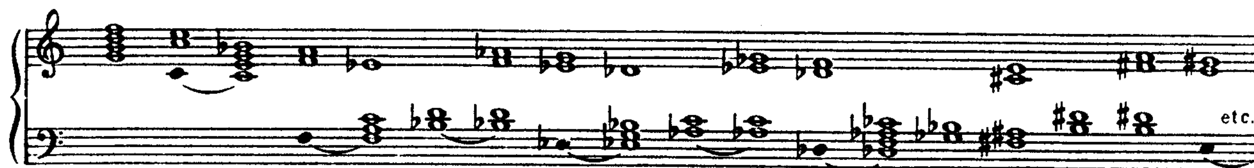


ex:I..Contenant des dissonances (5te diminuée et 7e mineure), il est le type des accords de mouvement et a une tendance naturelle à se résoudre sur des intervalles stables.

ex : ②



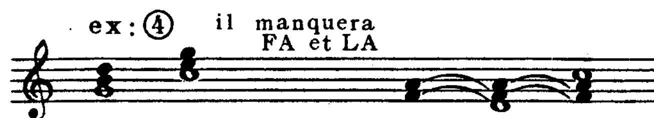
ex: II.. La nouvelle basse ainsi obtenue sera le nouveau son générateur d'un accord de 7e de dominante avec ses attirances vers un nouvel intervalle stable, et ainsi de suite, ce qui revient à dire que dès qu'un son est émis, il provoque une série illimitée d'enchaînements de 7e de dominante par 5tes descendantes ou 4tes ascendantes successives.



Ce qui fait ressortir que les enchaînements d'accords par 5tes descendantes sont les enchaînements naturels par excellence; quand ils se présentent, ils donnent une impression de sécurité qui subsiste avec les renversements de ces accords.

PRINCIPE II-V-I

Dans le cadre d'une tonalité, le même besoin se fait sentir: la cadence parfaite qui est l'enchaînement de cet accord de dominante avec son accord de tonique fait entendre la dominante, sa 3ce et sa 5te la tonique, sa 3ce et sa 5te.
Deux sons, contenus dans la gamme, ne se trouvent pas émis; c'est la sous-dominante et la sus-dominante.





ex: IV.-Ces deux notes peuvent appartenir à l'accord du IIe ou du IVe degré. Ce qui prouve que le IIe ou le IVe degrés ont le même rôle et ne font qu'un même accord, le IVe degré étant le IIe sans fondamentale, de même que le VIIe est un accord du Ve sans fondamentale, mais remplissant la même fonction dans les enchaînements harmoniques.

On observera que ces accords vont se succéder par 5tes descendantes et contiendront toutes les notes d'une tonalité. Il en ressort que ce seront les trois seuls accords dont on se servira dans la musique classique; ils formeront l'équivalent des couleurs complémentaires en peinture d'où toutes les autres couleurs sont issues.

LES CADENCES

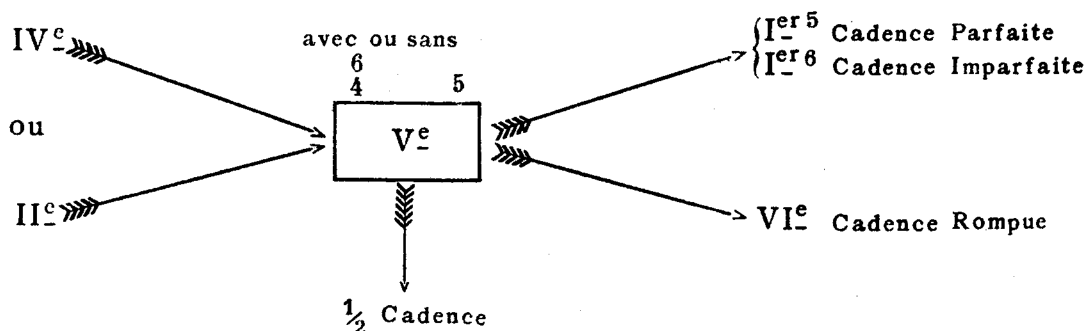
Les cadences qui sont comme la ponctuation de la phrase musicale seront formées de ces trois accords:

Les IIe ou IVe degrés se dirigeant vers le Ve degré avec repos sur ce dernier accord formeront la demi-cadence.

Si au lieu du repos sur le Ve degré on se dirige vers le Ier degré, on obtient la cadence parfaite à condition que les deux accords soient à l'état fondamental, ou la cadence imparfaite si l'un des deux ou même les deux accords sont à l'état de renversement.

La cadence est rompue si le Ve degré ne se résout pas sur le Ier degré; dans ce cas il se dirigera généralement sur le VIe degré, pour ensuite recommencer le cycle VI-II-V-I, série de 5tes descendantes. Sinon on brisera non seulement la cadence mais aussi la tonalité en se dirigeant vers un accord étranger au ton. On verra plus tard la cadence plagale, qui a une autre origine.

Voici le schéma des cadences...



GROUPE D'ACCORDS

On peut diviser les accords en trois groupes principaux:
1er groupe: accords de la famille du IIe degré
2e groupe: accords de la famille du Ve degré
3e groupe: accords de la famille du Ier degré.

On peut employer indifféremment chaque accord d'un groupe, mais on ne peut jamais remplacer l'accord d'un groupe par celui d'un autre groupe.

TABLEAU COMPLET DES ACCORDS DES TROIS GROUPES

Groupe du IIe degré

en Ut

5 6 7 6/5 4/3 2 9/7 5 6 7 6/5 4/3 2

II II II IV ou II Sans fond.

7 avec alt. de la 3ce — II

7/#5/# alt. asc. de la 5te alt. de la 3ce — II et renversements

7/♭5/# alt. desc. de la 5te alt. de la 3ce — II et renversements

9/7/# — II etc.

♭9/7 etc.

9/7/♭5# alt asc. ou desc. de la 5te etc.

♭9/7/♭5# alt asc. ou desc. de la 5te etc.

7 et renvers. Sans fondamentale

♭7

7/3

6te Napolitaine — II — altération de la fondamentale

Groupe du Ve degré

5 et renvers. — V

7/+ et renvers. — V

9/7/+ et renvers. — V

♭9/7/+ etc. — V

7/5 etc. — VII

7 etc. — VII

V Sans fondamentale

Tous ces accords avec altération ascendante ou descendante de la 5te qui ne sera plus que la 3e dans les accords du VIIe.

Groupe du Ier degré

5 6 — I

Le VIe degré peut être employé à la place du Ier degré sous forme de cadence rompue.

LE IIIe DEGRÉ

Le IIIe degré employé en musique moderne n'a pas de place dans la musique classique, en tant qu'accord fondamental. C'était à l'origine un accord du Ve degré qui s'est transformé avec l'évolution des siècles; en voici le processus.

On a d'abord retardé ou appogiaturé la note sensible.
ex: a) b) c)

Puis on a également retardé ou appogiaturé la quinte.
ex: d) et e)

Par la suite, ces notes sont venues en note de passage.
ex : f) et g)

Ainsi on s'est habitué à cette sonorité de faux accord du IIIe degré. Il n'y avait plus qu'un pas à faire pour prendre l'accord à l'état fondamental.
ex : h)

Dans l'exemple (i), après l'accord de 5te (sur I) le Si sur Mi, note de basse, doit être analysé note de passage. Tandis que dans l'exemple (j) le IIIe degré allant au VIe donne l'impression de fausse modulation au relatif avec un VIIe degré non altéré.

L' ACCORD DE QUARTE ET SIXTE

Nous venons de voir qu'à l'origine, l'accord de quarte et sixte était l'appogiature double de l'accord de dominante; il importe donc de le considérer comme tel, c'est-à-dire un accord de dominante et non un 2e renversement de l'accord de tonique, forme sous laquelle il n'était jamais employé puisque tout 2^{d} renversement d'accord formant 4te juste avec la basse était prohibé en contrepoint et en fugue. Cet accord ne se justifie que sous les trois formes ci-dessous :

1°.. en double appogiature de l'accord de dominante. Il doit tomber sur un temps fort (pour justifier les notes appuyées) entre l'accord du IIe ou du IVe degré et l'accord du Ve degré; de ce fait on ne doit doubler ni la sixte ni la quarte.

2°.. en notes de passage sur un temps faible et généralement entre un accord et son renversement ou un accord du même groupe.

3º.. en Broderie, la basse reste sur la même note. Cette broderie a peu à peu donné naissance à la cadence plagale.



Dans l'exemple (a) on fait entendre la note fondamentale de l'accord de quarte et sixte formé par le jeu des broderies.



Plus tard, on fera la modulation effective au ton du IVº degré sur pédale de basse.



LES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS NÉCESSAIRES A LA RÉALISATION D'UN TEXTE DONNÉ

Il faut avant tout considérer que la musique est un art dans le temps et que toute oeuvre musicale doit présenter un intérêt croissant. Le musicien pourra se servir de plusieurs éléments.

En voici les principaux :

1º la hauteur du son - le registre de la voix
2º l'intensité du son - la nuance
3º le choix des accords - leur valeur expressive
4º la fréquence des accords - le rythme harmonique

1º LA HAUTEUR DU SON

Dans l'étendue d'une voix on délimite trois registres; le registre grave, en raison de sa sonorité sourde sera plutôt réservé à la nuance piano, le médium à la nuance mf et l'aigu à la nuance f; car, plus l'exécutant sera obligé de faire d'effort pour atteindre les notes extrêmes dans l'aigu de sa voix, plus le son prendra d'intensité; on choisira donc ce registre pour les points culminants d'une phrase et même de l'ensemble de la leçon d'harmonie à réaliser, alors que le médium est généralement sans grande expression, il sera bon de s'en servir pour les débuts de phrase ou de période.

TABLEAU DE L'ÉTENDUE USUELLE DES VOIX

(avec une délimitation approximative des registres)



2° L'INTENSITÉ DU SON

Chaque son peut être émis plus ou moins fort, d'où la nuance; mais cette nuance se trouve elle-même modifiée suivant le registre dans lequel elle sera émise. Un *f* dans l'aigu aura infiniment plus d'intensité que dans le grave, où même le médium, de même qu'il sera plus naturel d'obtenir un *pp* dans le grave que dans l'aigu.

3° LE CHOIX DES ACCORDS (en raison de leur valeur expressive)

Plus un accord a d'appartenances tonales, moins il aura de valeur au point de vue couleur expressive. Ainsi l'accord parfait majeur ou mineur a cinq possibilités tonales; un accord de 7e mineure, quatre; une 7e majeure, trois; la 7e diminuée du fait de son enharmonie avec ses renversements offre aussi quatre possibilités tonales. Ce seront les accords de dominante, la 7e avec un seul ton, mais mode indéfini et finalement la 9e de dominante avec sa tonalité unique qui seront les accords les plus expressifs; on devra donc ménager ce dernier comme ultime moyen d'expression.

Il est à remarquer aussi qu'un accord à l'état fondamental a beaucoup plus de poids qu'un accord renversé; on gardera donc les accords fondamentaux pour les cadences alors que les renversements seront plutôt utilisés au début de la phrase.

Nous résumerons ces remarques par le schéma ci-dessous:

1re Période

- **1re Phrase** — accords : de 5tes et de 7es majeures ou mineures renversées.
- **Cadence** — 5tes et 7es de dominante état Fondamental.
- **2e Phrase** — (idem.)

2e Période et suivantes

- Accords allant des renversements de 5tes et 7es majeures et mineures jusqu'aux accords de 7e de dominante, d'abord renversés puis à l'état fondamental jusqu'à la 9e de dominante.

4º LA FRÉQUENCE DES ACCORDS

En harmonie le rythme n'a pas un rôle prépondérant, mais le peu qui s'y trouve prend toute sa valeur. Ainsi en précipitant le nombre des accords vers une cadence ou vers un point culminant on en multiplie d'autant l'intérêt. Mais ne pouvant les multiplier à l'infini, il faut redonner une cadence rythmique plus lente dès la reprise d'une nouvelle phrase. La monotonie provoquée par une fréquence d'accord trop similaire est aussi insupportable que celle provoquée par un dessin mélodique répété plus de deux fois dans une même voix.

En se servant de tous ces éléments, soit seuls, soit combinés par deux, par trois ou tous ensemble, on obtient toujours un intérêt croissant. Il faut avant tout éviter la monotonie et ménager avec beaucoup d'ingéniosité et d'art tous les effets afin qu'ils demeurent valables. Même dans un crescendo-nuance, si les autres éléments, succession d'accords plus rapide, harmonies plus expressives, voix plus aiguës ne viennent s'ajouter, immédiatement la monotonie s'engendre. Ce qui revient à dire qu'on ne peut se servir pour plus de deux mesures consécutives du même procédé et il faut varier continuellement les éléments utilisés.

On trouvera d'ailleurs dans la musique de Mozart, Haydn, Beethoven de nombreux exemples qu'il serait bon de consulter et d'analyser harmoniquement. On peut même conseiller ce travail qui est des plus fructueux; chiffrer la basse d'oeuvres d'auteurs classiques avec l'harmonie originale et reconstituer une leçon d'harmonie dans le style propre de l'auteur afin de bien s'en imprégner. Il serait d'ailleurs excellent d'étendre ce travail aux auteurs de toutes les époques et de tous les styles.

II.. LA BASSE DONNÉE

L'étude de la basse donnée va faire l'objet des chapitres suivants:

1º le chiffrage et l'analyse tonale
2º le style
3º la forme et la construction musicale

CHIFFRAGE

Voici un tableau complet du chiffrage tiré du principe:

IV ou II → V → I ou VI

	5	5 ou 7	6	5 ou 7 ou 6 ou 6/5	5 ou 7/+ ou 9/7/+	5	6 ou 6/5 ou 7/5 ou 7
Degré de la Fondamentale	I	II	I	IV II	V	VI	V VII
Place de la note de basse par rapport au ton.	1	2	3	4	5	6	7

REMARQUES : IIe DEGRÉ

Si le IIe se dirige vers I ou III il faut analyser V-I (ex: a et b), mais s'il se dirige vers V en passant ou non par IV, il faut le considérer comme état fondamental (ex: c et d)

a) +6 ou +6/3	5	b) +6 ou +6/3	6	c) 7 ou 5	5	d) 5 ou 7 — ou 5	5
V	I	V	I	II	V	II	V
2 →	1	2 →	3	2 →	5	2 → 4 →	5

IVe DEGRÉ

Pour le IVe degré, même remarque que ci-dessus. Suivant sa direction vers V ou III, il doit être consideré comme $\frac{IV}{II}$ ou comme V :

5 ou 7 ou 6 ou 6/5		5 ou 6 6/5 — 7	5	+4 ou +4/♭	6
IV II	V	IV II	V	V VII	I
4 →	5	4 → 2 →	5	4 →	3

VIe DEGRÉ

Le VIe degré peut varier aussi de chiffrage: s'il vient du Ve degré, il formera cadence rompue, et se chiffrera VI^5, s'il se dirige vers V, il doit devenir IV ou II.

Ve DEGRÉ

Pour le Ve degré, ne pas oublier qu'on peut toujours chiffrer $\frac{6}{4}$ sur le temps fort devant V^5 dont il sera la double appogiature. ex: a) Quand le V se dirige vers III on ne peut chiffrer $\frac{7}{+}$ mais toujours V^5. ex: b)

Si le soprano prolonge la note sensible d'un temps faible à temps fort, on chiffre sur le temps fort. $\frac{11}{+7}$ ou $\frac{13}{+7}$ $\frac{5}{I}$ ex: c)

PÉDALE DU Ve DEGRÉ

Quant à la pédale de dominante, voici deux indications de chiffrage; mais étant donnée la variété de solutions et de cas qu'elle peut présenter, il sera bon de se reporter au chapitre la traitant spécialement, page 33.

ex: 1.- avec un emprunt au ton de la dominante

ex: 2.- avec un emprunt au ton du IIe degré

PÉDALE DE TONIQUE

Voici un chiffrage de base. Suivant la longueur de la pédale on devra l'étirer, mais éviter de reproduire la formule une seconde fois. Que le texte soit majeur ou mineur, on doit toujours finir en majeur, après avoir fait entendre sur pédale de tonique la modulation au ton de la sous-dominante.

REMARQUES SUR LES MOUVEMENTS DE BASSES

Si la basse fait un saut de 4te ascendante ou de 5te descendante, l'enchaînement peut être II vers V ou V vers I. S'il y a deux mouvements de 5te consécutifs, on note II à V à I, ce qui permet de retrouver facilement la tonalité du passage à analyser (ex : I)

en Mi
5 7 # 5
I II V I
Si min.
6 7 # 6 #
I II V IV V

Mi♭
5 6 7 ♮ 5 6 5
Do min.
Si♭
I VI VII V I II V I
II

Les modulations se font de plus en plus fréquentes au fur et à mesure qu'on se dirige vers la fin d'un texte. Ainsi, si au début la succession d'accords dans la même phrase se fait par I-V-I-IV-V-VI-II-V-I, sans modulations, on peut donner plus de force à chacun de ses degrés en le considérant chaque fois comme un Ier degré en faisant entendre sa propre dominante devant. Peu importe d'ailleurs si ces accords sont renversés ou non. Il va sans dire qu'on peut n'emprunter que certaines de ces tonalités et même les intervertir.

en Do
I V I IV V VI II V I

en Do
en Sol, en Do, en Fa, en Sol, en La, en Ré, en Sol, en Do
I V I V I V I V I V I V I V I I

Sol, Do, Fa, Sol, La, Ré, Sol, Do
I V I V I V I V I V I V I V I V I

Ces emprunts peuvent d'ailleurs prendre plus ou moins d'extension et devenir des phrases entières avec leurs propres II-V-I. Mais on peut tout de même les considérer comme des emprunts aux degrés principaux par rapport à un ton principal.

LES NOTES LIÉES

Chiffrage spécial pour la note de basse, liée d'un temps faible à un temps fort et faisant un mouvement conjoint descendant; on se souviendra, une fois de plus, du principe:

IV
II ⟶ V ⟶ I

Sur le Ier Degré

Sur le IIe Degré

Sur le IIIe Degré

Bien remarquer la direction du IIe degré:
soit 2 ⟶ 1 ou 3
soit 2 ⟶ 5

Sur le IVe Degré

Sur le Ve Degré

Dans ce cas particulier, et il faut en tenir compte dans la réalisation, l'accord de 2de doit être considéré harmoniquement comme accord de passage et l'impression harmonique sera:
V ⟶ I

Sur le VIe Degré

Sur le VIIe Degré

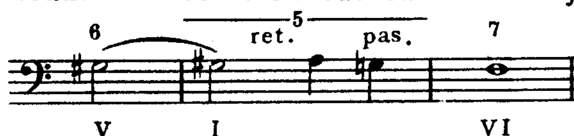
La sensible devant généralement et surtout dans les parties extrêmes, faire sa résolution sur la tonique, cette formule s'emploiera surtout dans les marches.

Il est rappelé qu'on peut toujours utiliser indifféremment un accord ou un autre du même groupe.

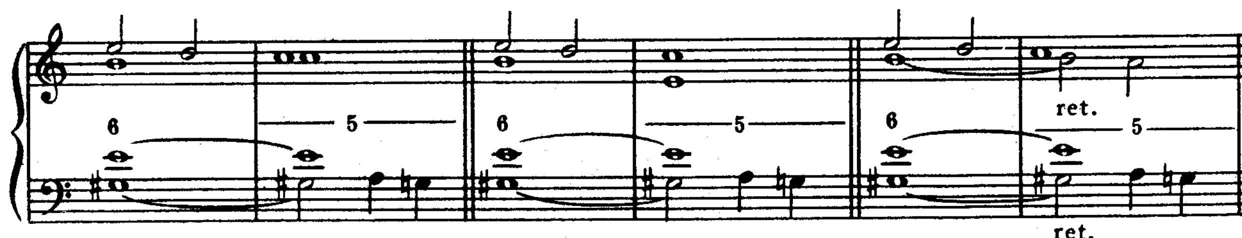
La basse touche souvent une ou plusieurs notes de l'accord avant de faire sa résolution, mais le chiffrage ne s'en trouvera pas modifié.



Il y a une exception, si au lieu de revenir sur la note liée, elle fait un mouvement chromatique par rapport à cette note; dans ce cas il faut considérer la note liée comme faisant sa résolution sur la note conjointe supérieure, sous forme de retard inférieur, et de ce fait ne pas la doubler.



Ci-dessous la réalisation de ce fragment.



On double la 3ce ou la 5te de l'accord retardé.

Mais on peut faire aussi un double retard.

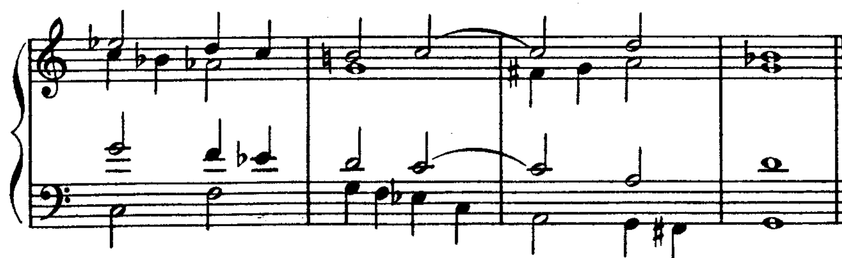
ANALYSE TONALE D'UNE BASSE DONNÉE

Pour analyser tonalement une basse, il faut avant tout noter en marge du texte les tons voisins du ton principal de la donnée: le ton de la dominante, de la sous-dominante et les trois tons relatifs, plus les apparentés, c'est-à-dire les tons majeurs ou mineurs ayant une tonique commune. Ex: en Do Majeur, Do mineur peut être apparenté.

Bien se souvenir que dans un ton mineur, l'accord de sa dominante est majeur, mais qu'en modulant au ton de la dominante, la nouvelle Tonique sera mineure.

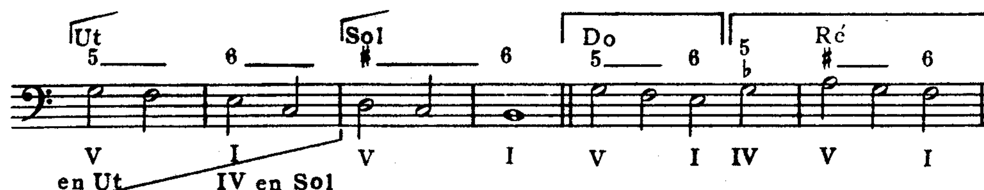
en Do min.





Il faut donc bien détermi- ner cette modulation pour ne pas provoquer une gêne à l'oreille en substituant un accord mineur à cet accord majeur.

Bien se souvenir que la modulation n'est effective qu'à partir du moment où l'accord de 7e de dominante du ton s'est fait entendre, tandis que l'accord qui précède cette dominante est le plus souvent un accord du IIe ou du IVe degré du ton de cette dominante, quel que soit le degré qu'il occupe dans le ton que l'on va quitter, ce qui revient à dire pour nous résumer: qu'importe le degré avec lequel on quitte un ton si ce même degré peut servir de IIe ou IVe degré du nouveau ton; on doit quelquefois introduire une ou plusieurs altérations étrangères au ton que l'on quitte, mais aucune ne déterminera d'une manière définitive le nouveau ton avant l'accord de dominante.



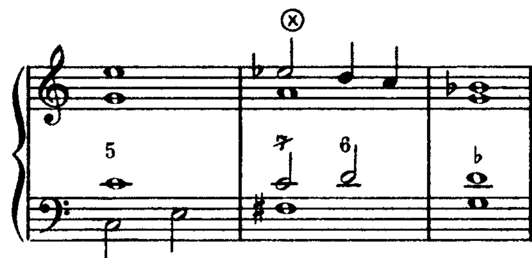
Dans le 1er exemple, l'accord de Do Majeur I6 pourra servir de IVe degré de sol sans en déterminer la modulation.

Dans le 2e exemple, l'accord $\overset{5}{\flat}$IV sur Sol provoque une modulation indéterminée qui ne trouvera sa tonalité sans équivoque que sur l'accord qui suit.

Quand on module dans un ton mineur, il est bon de faire entendre le VIe degré mineur dans une des voix.



Ici le 6e degré mineur se fait entendre en note de passage.



Le 6e degré mineur est entendu sous forme de 7e diminuée.



Dans cet exemple, il est broderie.

MARCHES

Quand on se trouve en présence de marches d'harmonie, il ne faudra plus tenir compte des degrés (on peut assimiler les marches d'harmonie à un escalier qui conduit d'un étage à un autre étage et ne fait partie ni de l'un ni de l'autre).

Dans une marche unitonale, il est bon, si c'est possible, de mettre dès le début les altérations du ton dans lequel la marche aboutira.



Dans les tons mineurs on supprime la note sensible jusqu'à l'accord de dominante qui peut être dans le même ton ou dans un autre ton et qui arrêtera la marche.



Dans les marches de 7e à l'état fondamental, modulantes ou non, une 7e sur deux doit être incomplète.

Il faut se souvenir que dans une marche dissonante on orne la dissonance, mais si ces ornements forment une sorte d'imitation avec une autre partie, il est bon de la varier; on peut aussi former une sorte de petit canon.



Dans le fragment ci-dessous la symétrie du soprano peut indiquer une marche, mais pour cette raison, il est préférable de ne pas confirmer cette symétrie, qui engendrerait une monotonie décevante.

Un mouvement contraire descendant sur une basse symétrique est aussi d'un bon effet.

On peut également remédier à la monotonie d'une marche symétrique soit en faisant l'imitation en entrées successives, soit en répartissant l'imitation dans les diverses parties.

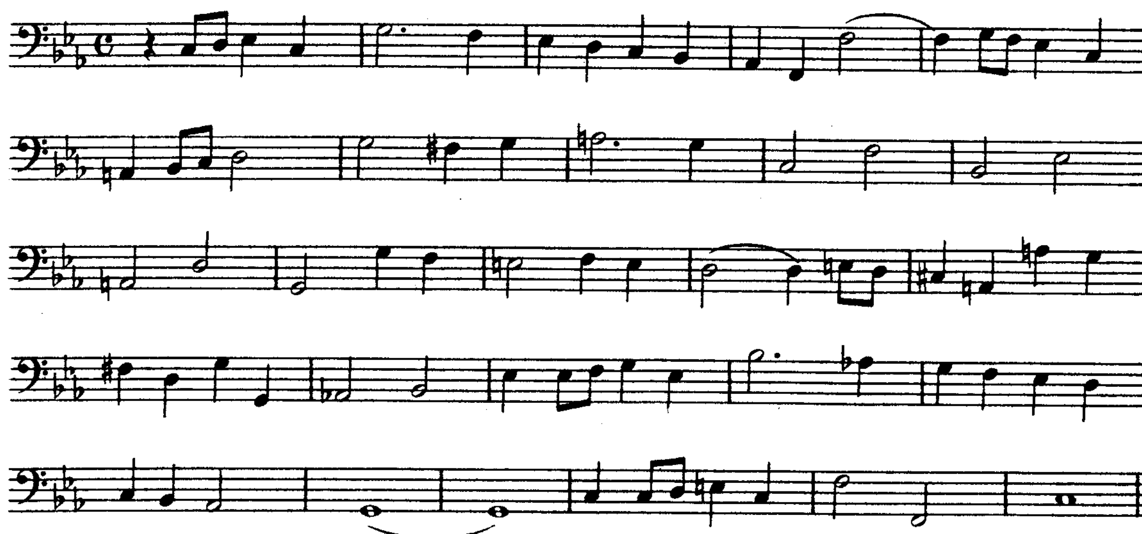
Dans cet exemple, la symétrie est monotone

Par les entrées, la marche prend de l'intérêt qui va en croissant.

On peut aussi varier le chiffrage tout en conservant les imitations:

BASSE DONNÉE À ANALYSER ET À CHIFFRER

Voici un exemple de basse à analyser et chiffrer qui servira de modèle de travail:



Les tons voisins seront donc pour Do mineur: Mi♭ Majeur, La♭ Majeur, Fa mineur, Sol mineur, Si♭ Majeur, plus les apparentés, les tons Majeurs ou mineurs ayant la même tonique, plus Ré♭ Majeur, ton de la sixte napolitaine. Toutes ces tonalités seront notées en marge.

PREMIÈRE ANALYSE

Do min.

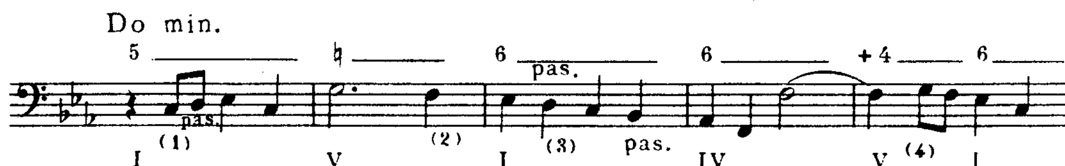
Sol min. — Marche

Fa Maj. — La min. ou Fa Maj. — Re min.

Sol min. — Mi♭ Maj.

Do min. — Fa min. — Do Maj.

Les cinq premières mesures sont dans le ton principal; aucune altération ne vient modifier la tonalité première. On prendra le tableau de chiffrage en partant de Do tonique.



(1) Le Ré doit être considéré comme note de passage étant une valeur courte et conjointe.

(2) Le Fa forme 4 ⟶ 3 = $\overset{+4}{V}$ ⟶ $\overset{6}{I}$

(3) Ré et Si sont notes de passage, car Si♭ pris comme note réelle demanderait une modulation.

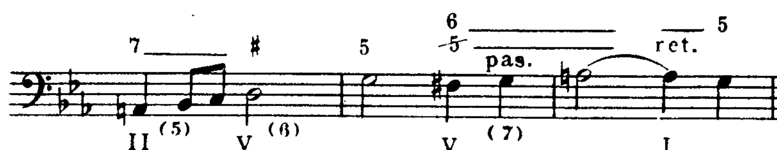
(4) Cette note tenue doit être chiffrée d'après le tableau des notes liées - il y a trois manières - la 1re ci-dessus (4) et deux autres manières ci-dessous (a) et (b).

Qu'importe la solution choisie, on retrouve:



Le La bécarre détermine le changement de ton:

(5) Pour pouvoir chiffrer 7 il est nécessaire de contrôler si le Sol est entendu dans l'accord précédent afin de préparer la 7e



(6) Le mouvement de 4te ascendant doit être analysé II à V ou V à I.

Mais en regardant de plus près, on peut observer les deux mouvements de 4tes ascendantes, dont la première est reliée par des notes de passage, La-Ré-Sol-II-V-I.

(7) On pourrait analyser le Sol comme I^5 mais cette analyse alourdit la réalisation.



(8) Ici la marche est arrêtée par la 7e de dominante et sa note sensible.

Quand on rencontre cette marche, il faut la chiffrer d'après le principe de la marche 7, 7, 7, 7; on peut également la chiffrer 7+ 7+ 7+ 7+ mais les 7es de dominante étant assez riches au point de vue de la modulation, en raison de leur affirmation tonale il est préférable de réserver cette succession de modulations précipitées pour la fin d'un texte.

Sol min. | Fa Maj. | La min. | Ré min. | Sol min.

5 | 6 5 | 5 | ♮6 ♮5 | +4 | 6 5 | 6 5 | 5

(9) pas. (10) (11)

I | V | I | II | V | V | V | I

II par rapport à Fa Maj. | II en Ré | II en Sol

II(12) | V | I

(9) Ici il est inutile de mettre une autre harmonie sous le Sol puisque I^5 en Sol mineur devient II en Fa Majeur (d'ailleurs le Fa bécarre détruira la tonalité de Sol).
(10) Ce passage peut s'analyser de deux manières, Fa Maj. ou Fa mineur, mais la tonalité de Fa Majeur est plus voisine de La mineur ou Ré mineur.
(11) On peut hésiter entre Fa Majeur et La mineur : les deux solutions sont possibles.
(12) On remarquera les deux sauts de 4te et 5te provoquant II-V-I, donc Sol mineur.

Fa Maj.

6 5 | 5 | ♮6 5 | ♮2 | ♮6 ♮

V | I | IV | VII | V

II en Ré

Mi♭Maj. | Do min.

6 5 | 5 | 5 pas. | 5 | 6 pas. pas. | 5 | 6 | 6 ♮ ou 4

(13) II | V | I | V | I | VI | (14)

(13) Le La♭ détermine le changement de ton; si on considérait Si♭-Mi♭ comme II-V, on arriverait en La♭, tandis que Si♭-Mi♭ pris comme V-I nous conduit en Mi♭, confirmé par la suite (puisque Mi♭ en tant que dominante de La♭ ne se dirigerait pas normalement vers le IIe degré.)
(14) Les pédales sont généralement de dominante, ce qui nous ramènera au ton principal.

Nous reviendrons sur le chiffrage des pédales de dominante qui fera l'objet d'un chapitre spécial.

Fa min. | Do min. | Do maj.

7 + | 5 | 6 5 | ♮

(15) V | I | (16) II | I (17)

(15) Ici la cadence finale est rompue par l'accord de 7e de dominante du ton de la sous-dominante mis à la place de l'accord de tonique du ton principal (une tonique Majeure pouvant toujours devenir la dominante du ton situé à la 5te descendante inférieure en y ajoutant une 7e mineure) (voir la loi des 7es de dominante.) (page 1)
(16) Quand on fait entendre la dominante du ton de la sous-dominante c'est-à-dire : on chiffre 7 + au lieu de 5 sur la tonique du ton principal, il faut résoudre cet accord sur sa propre tonique, puis on retourne au ton initial par l'accord du IIe degré, dont la présence du second degré détruira le ton de la sous-dominante.
(17) Après une cadence plagale, on doit toujours finir en Majeur.

LE STYLE DE LA BASSE

LE STYLE PROPREMENT DIT

Le style à adopter dans un devoir d'harmonie a une très grande importance. Il faut, en lisant un texte, s'inspirer de l'auteur, ou plus exactement de l'époque qu'il semble proposer et s'y cantonner avec beaucoup de scrupules. Si le texte est classique et contrapuntique, on pensera à J. S. Bach sans incursion dans le domaine de Franck ou Ravel. Les erreurs de style sont plus graves que les fautes d'écriture. Dans le style de Mozart, les notes de passage et les broderies seront moins touffues que dans le style de Bach; par contre on mettra des appogiatures, issues de doubles broderies ou retards, le style sera aimable et gracieux.

Dans le style de Franck, en dehors de la modification des thèmes dont nous parlerons au chapitre des basses libres, l'harmonie joue un très grand rôle, en raison de ses modulations continuelles et inattendues.

C'est vraiment dans le style de ses réalisations que l'élève pourra prouver son goût et sa musicalité.

LE STYLE DE LA BASSE

Il y a deux sortes principales de basses données:

1º.. La basse à imitation - dans un style fugué, s'inspirant de J. S. Bach.

2º.. La basse libre - dans un style moins rigoureux et plus expressif.

LA BASSE A IMITATIONS

Il y a plusieurs sortes d'imitations:

1º.. L'imitation simple, où un élément mélodique ou rythmique (ou les deux combinés) est reproduit dans plusieurs voix en se succédant d'une manière plus ou moins rapprochée jusqu'au Canon, qui est l'imitation parfaite d'un élément mélodique plus ou moins long et à un intervalle quelconque.

2º.. L'imitation double forme deux éléments combinés pour marcher l'un sur l'autre et pouvant se renverser. Cette imitation formera un élément A sur un élément B. Il peut y avoir également 3 ou 4 éléments combinés simultanément - A. B. C. D.

FORME DE LA FUGUE

Avant de pousser plus avant l'étude de la basse à imitations, il est nécessaire d'avoir quelques notions de la forme de la fugue.

La fugue est une composition formée sur un seul thème de quelques mesures d'où sera tirée toute l'oeuvre. Sa forme peut être assez variée, mais on peut se baser sur une forme qu'on appelle "fugue d'école" et qui servira de modèle.

Les parties essentielles de la fugue sont:

1º les expositions
2º les divertissements
3º les strettes

LES EXPOSITIONS

L'exposition de fugue est une succession d'entrées des 4 voix qui proposent chacune à leur tour le thème. Ce thème appelé Sujet se présentera généralement seul et au ton principal. Puis une deuxième voix l'exposera au ton de la dominante (il sera appelé Réponse); une troisième voix reprendra le sujet au ton principal, alors que la 4e entrée réexposera la réponse au ton de la dominante. (Cette manière d'exposer en alternance, tonique-dominante, est motivée par la différence des registres graves et aigus des voix).

Le sujet et la réponse seront accompagnés d'un autre thème en contrepoint renversable, c'est-à-dire pouvant se placer indifféremment au-dessus ou en dessous du premier thème et sera appelé Contresujet. Il fera suite à la voix qui vient d'exposer le thème Sujet ou Réponse.

On choisit les voix opposées pour Sujet et Réponse en raison de la tessiture des voix.

Modèle schématique d'une exposition de Fugue.

SOPRANO	Sujet	Contre Sujet	Partie libre	Partie libre
ALTO	—	Réponse	C.S.	Partie libre
TÉNOR	—	—	Sujet	Contre sujet
BASSE	—	—	—	Réponse

Si le sujet est donné à la Basse ou à l'Alto, il sera répondu par le Ténor ou le Soprano.
Si le sujet est donné au Ténor ou au Soprano, il sera répondu par la Basse ou l'Alto.

SOPRANO	—	—	—	Réponse
ALTO	—	—	Sujet	Contre sujet
TÉNOR	—	Réponse	C.S.	Partie libre
BASSE	Sujet	Contre Sujet	Partie libre	Partie libre

On appelle «partie libre» celles qui ne sont ni sujet, ni réponse, ni contresujet.

LA MUTATION

Si un sujet se termine au ton de la dominante, il faudra que la fin de la réponse retourne au ton principal, ce qui occasionnera à un certain endroit de cette réponse un décalage qu'on appelle Mutation.

Sujet — Fa Maj. — Do Maj.

Réponse — Do Maj. — Fa Maj.

Une convention en fugue veut aussi que lorsque le sujet se porte au début immédiatement de la tonique à la dominante ou vice versa, la réponse doit faire le contraire. Mais ceci seulement pour les deux notes, Ier et Ve degrés. Tout de suite après, on reprendra les degrés par rapport au ton.

en Do
dominante tonique
Sujet
III II I VII VI V
en Sol dominante
Réponse
tonique
III II I VII VI V

en Do dominante
Sujet
tonique III VI V
en Sol tonique
Réponse
dominante III VI V

LE DIVERTISSEMENT

Le divertissement est une progression harmonique modulante sur un fragment mélodique du sujet ou du contre-sujet. Cette progression sera une marche d'harmonie adroitement camouflée, du fait que l'élément dont on se servira passera de partie en partie, de même que la basse pourra utiliser des renversements pour en dissimuler la symétrie. Les divertissements se placent entre chaque nouvelle exposition du sujet, qui sera présentée une fois au relatif, puis à la sous-dominante et son relatif. Les divertissements sont généralement au nombre de trois.

de Do à Sol min. Fa Maj. Ré min. Sol min.
5 5 7 6 2 +6 +4 5 3 5
V V V I VI II IV V V I

LA STRETTE

La strette est une succession de canons de plus en plus rapprochés du sujet et de la réponse (on abandonne le contre-sujet dans cette partie de la fugue, sauf une sorte de divertissement modulant avec la tête du contre-sujet).

L'exposition de la strette est une sorte de réexposition de la première exposition, mais les entrées se font de plus en plus rapprochées empiétant les unes sur les autres. Le contre-sujet ne fera sa réapparition qu'avec la quatrième entrée et c'est à la suite que se placera son divertissement amenant un nouveau canon dans un ton voisin. Puis ce sera alors une succession de combinaisons en canon, du sujet ou de la réponse, par mouvement semblable, contraire, rétrograde, diminution, augmentation, en s'arrangeant à les faire de plus en plus resserrés et dont les dernières se placeront sur pédale de dominante, puis de tonique.

PLAN GÉNÉRAL DE LA FUGUE D'ÉCOLE

PLAN GÉNÉRAL DE LA FUGUE

1º.-Exposition: entrées successives des 4 voix «Sujet-Réponse-Sujet Réponse» accompagnées de leur contre-sujet.

2º.-Premier divertissement: progression modulante sur un élément du sujet ou contre-sujet conduisant à:

3º.-L'exposition du ton relatif, où se feront entendre successivement Sujet et Réponse avec leur contre-sujet.

4º.-Deuxième divertissement: nouvelle période modulante, un peu plus importante que la première, conduisant à:

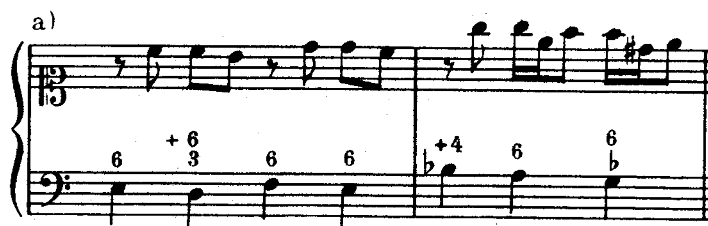
5º.-L'exposition du sujet à la sous-dominante avec le contre-sujet, suivie d'une exposition du sujet (et non de la réponse) à son propre ton relatif avec le contre-sujet.

6º.-Troisième divertissement, le plus important des trois en longueur et en intérêt, conduisant à un repos sur la dominante du ton initial.

7º.-Strette: canons de plus en plus rapprochés jusqu'à la fin de la fugue. Cette dernière période doit représenter environ le troisième tiers de la fugue entière.

CHOIX DES ACCORDS DANS LA FUGUE

Sont exclusivement employés en fugue les accords parfaits et leur 1er renversement; la 5te diminuée: 1er et 2e renversements; la 7e de dominante avec 7e préparée, 7e mineure et 5te diminuée; 7e diminuée, (7es non préparées) avec tous les renversements. Les retards, notes de passage et broderies, quelques anticipations de la tonique. Les appogiatures ne s'emploient que dans certaines fugues qui en comportent dans le sujet ou contre-sujet, mais elles devront être préparées.[a] En principe, on exclut tous les seconds renversements formant 4te juste avec la basse, l'accord de quarte et sixte s'emploiera donc seulement sur pédale. L'accord de 9e de dominante doit être ménagé en raison de sa grande valeur expressive. On devra donc dans une basse de style classique se borner à ces accords.



Ces quelques indications n'ont pas la prétention d'apprendre l'art de la fugue, mais de donner une idée suffisante de sa forme dont la basse à imitations est un pâle reflet. Elles aideront l'élève à construire son texte en s'inspirant de sa forme partout où la donnée pourra s'y prêter.

BASSE A IMITATION SIMPLE

L'imitation simple se présente généralement dans une basse donnée sous forme d'un élément mélodique ou rythmique ou des deux façons, d'une ou de plusieurs mesures; cet élément est exposé seul par la voix de basse et se reproduit en échelle, successivement, dans les trois autres parties. Il arrive quelquefois que le Soprano expose cette imitation; dans ce cas, le texte comportera un certain nombre de mesures en pauses permettant l'entrée successive de l'Alto, du Ténor; on retrouvera alors seulement le motif à la Basse. Ces entrées en échelle peuvent également se trouver dans le milieu d'un texte donné, formant une sorte de divertissement, plus ou moins modulant, conduisant à une nouvelle exposition. Elles sont aussi d'un très bon effet sur la pédale de dominante et même sur la pédale de tonique.

Quand une basse commence sans les silences complétant le début de la mesure, on ne doit rien mettre avant la première note de basse (c'est souvent une indication d'entrées successives).

Ex:1

Les entrées peuvent aussi se faire comme en fugue: tonique, dominante, tonique, dominante; on observera généralement le principe des mutations de fugue (ex. 2). Mais elles peuvent aussi se présenter sur d'autres degrés comme ci-dessus (ex. 1).

Ex:2

R

S

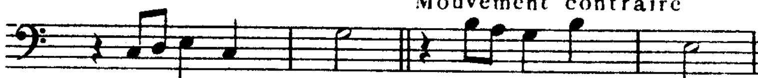


Il est assez rare que, dans le cas d'entrées simples, ces entrées se fassent à plus de deux mesures de distance, mais ce n'est pas absolu; tout dépend du mouvement. Dans certaines basses commençant avec un A sur un B, on peut trouver après une cadence des entrées simples; elles formeront une sorte de divertissement sur un motif tiré de la tête ou un fragment de A ou de B, ou même un nouvel élément C, combiné lui-même avec un nouvel élément D. Il ne faut pas oublier qu'on peut varier les combinaisons à l'infini, à condition de ne jamais faire de «redites», c'est-à-dire représenter une combinaison quelconque déjà entendue dans le même ton et dans les mêmes voix.

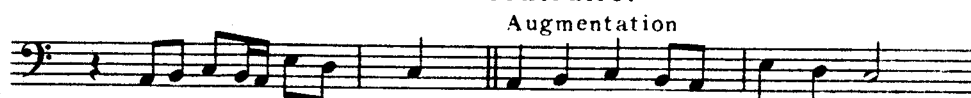
Il faut également éviter de faire succéder deux imitations dans la même tessiture:



Chaque imitation peut être transformée soit en la présentant par mouvement contraire: c'est-à-dire que les intervalles sont descendants au lieu d'ascendants et vice versa.



On peut également augmenter ou diminuer les valeurs du mouvement semblable comme du contraire.





BASSE DONNÉE AVEC IMITATION A SUR B

Comme nous l'avons déjà dit, l'imitation A sur B est en quelque sorte un sujet accompagné de son contre-sujet. Dans une basse à imitation double, il n'est pas toujours aisé de retrouver le thème renversable. Ce thème généralement plus long que dans l'imitation simple peut avoir jusqu'à six ou huit mesures environ. Il peut être précédé d'un silence (ex. 1) où une croche détachée délimite cette entrée (2), ce qui peut rendre sa présence plus évidente.

Do min. B

A

Sol min. A

(1) B

Fa min. B

A

A

(2) B

Dans le 1er exemple, le renversable est au ton de la dominante, alors que dans le 2e exemple, il se reproduit au ton principal. Dans les deux cas les deux présentations se font successivement B sur A et A sur B. Mais souvent le renversable est dissimulé dans le milieu du texte ou à la fin.

Voici un résumé des cas qui peuvent se présenter:

1º.- B sur A s'enchaîne avec A sur B. On commence à quatre parties, si le 1er B est dans une tessiture trop aiguë pour l'Alto, sinon on commence à trois parties, réservant l'entrée du Soprano avec l'A sur B.

B

A

A

B

B

A

A

B

2º.- A sur B se présente trois fois de suite; dans ce cas on peut commencer à deux parties. Les tons pourront être tonique, dominante, tonique.

		B				A ....
	A	partie libre			A	B ....
B	partie libre	....	ou	B	partie libre	....
A	B	A		A	B	partie libre

3º.- Il y a les quatre entrées de fugue : on commencera avec la basse seule (1) à moins qu'il n'y ait trop de syncopes. Dans ce cas on ajoutera tout de suite le thème B (2).

(1)

```
                           A........
                  A.........B........
         A.........B..................
A.........B........ ...................
```

(2)

```
                              A.........
           B.........A........ ...........
B.........A........ ......... ............
A....... ......... .........B..........
```

4º.- On commencera à quatre parties si :

Le thème B ne se présente qu'au milieu du texte (à moins qu'il ne soit la 4e entrée comme dans l'exemple ci-dessus) dans un tout autre ton, il sera précédé d'une cadence bien nette.

5º.- Le thème ne se présente qu'à la réexposition, c'est-à-dire vers la fin du texte, au moment du retour au ton principal ; dans ce cas encore on pourra commencer dès le début à quatre parties.

Dans tous les cas il ne faut pas oublier de transposer les motifs A ou B dans leurs tons respectifs, c'est-à-dire que s'il se présente dans un autre ton, il faut qu'il soit transposé dans ce nouveau ton.

FORME DE LA BASSE A IMITATIONS

Comme il a été dit plus haut, la basse à imitations étant dérivée de la forme de Fugue, il est bien de s'en inspirer chaque fois que le texte s'y prêtera.

Après l'exposition, soit d'A seul, ou A sur B, il sera bon de faire une ou plusieurs sortes de divertissements avec un élément du texte. S'il y a une pédale de dominante, on peut remettre A sur B, soit entre Soprano-Ténor ou Soprano-Alto. Puis sur la pédale de tonique, penser à remettre A ou B, généralement le plus expressif des deux par mouvement contraire, en attaquant la 9e de dominante mineure sur la pédale de tonique. Il faut aussi choisir un point culminant.

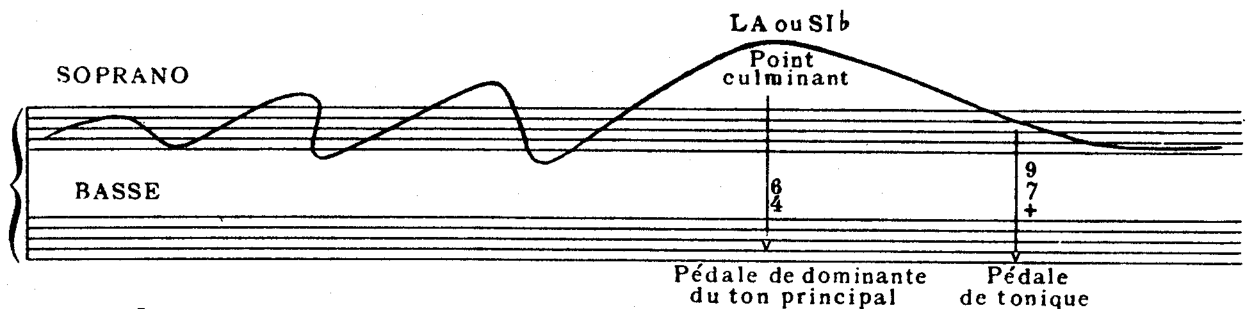
LE POINT CULMINANT

Dans toute leçon d'harmonie, comme d'ailleurs toute oeuvre musicale (le devoir d'harmonie étant l'oeuvre musicale en puissance), on doit entièrement tendre vers un point culminant, sorte de paroxisme qui est le but à atteindre et pour lequel on devra ménager tous les effets depuis le début. Ce point culminant sera toujours précédé d'une grande montée, dans laquelle les quatre éléments, registre des voix, harmonie, nuance et rythme doivent se réunir afin d'atteindre à un maximum d'intensité expressive; les voix arriveront aux notes extrêmes de leur registre aigu, les accords seront employés en graduant du moindre au plus expressif, le point culminant n'aura de valeur intensive que suivant une très bonne harmonisation, la nuance aboutira à un ff, le rythme des accords se succèdera à une cadence de plus en plus rapide.

De très nombreux cas peuvent se présenter; en voici quelques-uns:

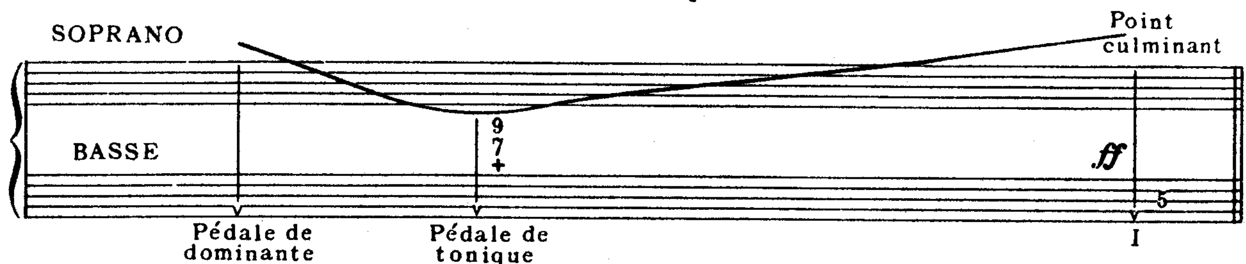
1º.- Le point culminant peut être le sommet du plus grand crescendo, d'où on redescendra pour finir dans l'extrême grave, formant un grand apaisement après l'effort suprême. Dans ce cas, le point culminant est souvent l'arrivée sur la pédale de dominante du ton principal, précédant la cadence finale dans laquelle on remplacera l'accord I^5 par un accord de 9º de dominante mineure sur la même note de basse, formant une modulation au ton de la sous-dominante, tout en continuant au Soprano le mouvement de descente amorcé (voir chapitre des pédales). L'harmonie à préconiser sur l'arrivée de la pédale de dominante sera le plus souvent une quarte et sixte ou une 9º de dominante.

Graphique de la courbe mélodique du soprano aboutissant à un point culminant.



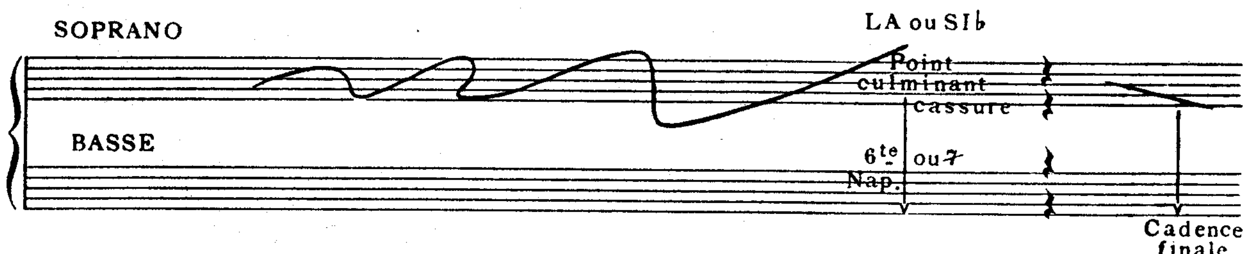
La cadence parfaite terminale V-I peut toujours être remplacée par une cadence plagale IV-I ou II-I. Elle est moins affirmative, mais pourra paraître plus imprévue que la cadence parfaite.

2º.- Il peut être l'extrême fin, à laquelle on arrivera sur un ff.

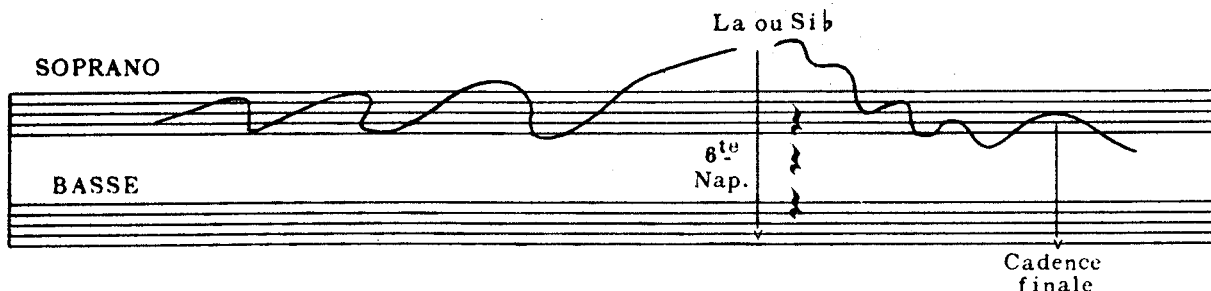


3º.- Il peut également provoquer une cassure avec un point d'orgue ou même des silences, le silence étant le summum de l'intensité expressive après un violent éclat; l'apaisement se fera alors plus rapidement. Là encore, de nombreux cas peuvent se présenter; voici les plus usités:

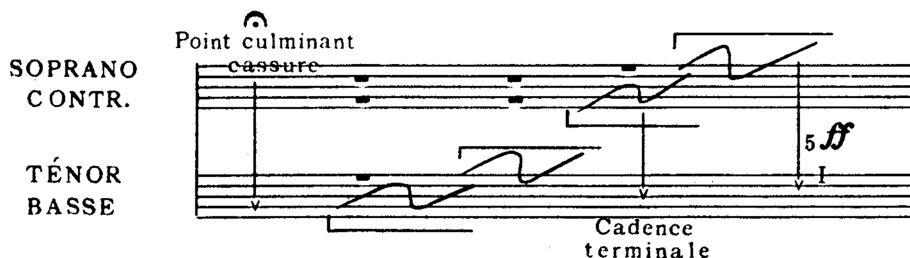
a) La rupture totale est: soit sur un accord de 6te napolitaine, soit un accord de 7º diminuée, soit provoquée par une cadence rompue quelconque.



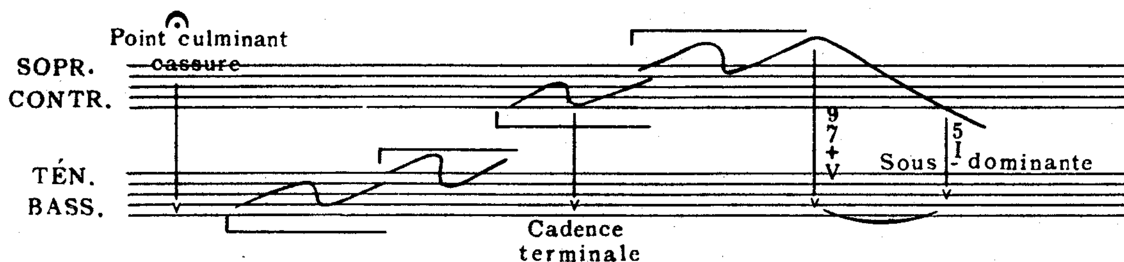
b) Le cas suivant que l'on trouvera plus spécialement dans le chant donné, présente une partie seule, généralement le Soprano lui-même, faisant un mouvement mélodique plus ou moins arpégé et amorçant une descente vers la cadence terminale; on devra faire entrer les autres voix successivement pour aboutir à la cadence.



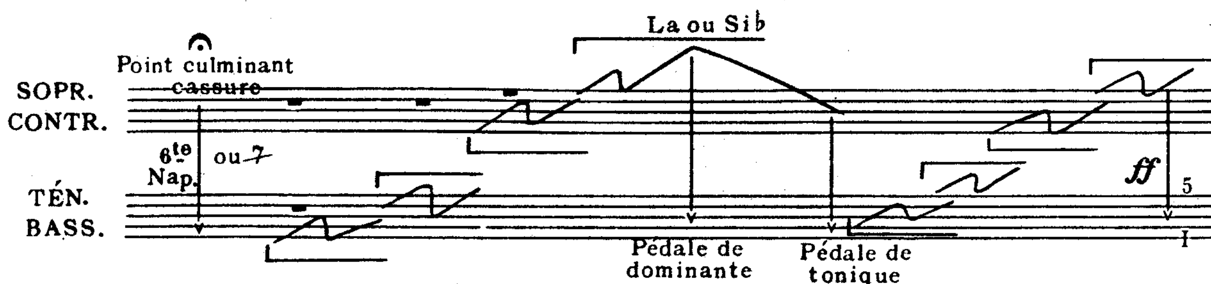
Dans la basse donnée, cette formule peut trouver son équivalence avec de très courtes entrées en échelle aboutissant **sur** la cadence terminale en ff pour finir.



On peut également faire une pédale de tonique avec une modulation à la sous-dominante; le Soprano redescendra alors pour terminer dans le grave.



Ces entrées peuvent également aboutir sur la pédale de dominante (au lieu de la cadence terminale), avec l'accord de quarte et sixte ou de 9e de dominante. On peut même amorcer de nouvelles entrées, plus rapprochées que les premières, ou même une simple nouvelle montée sur la pédale de tonique; dans ce cas on terminera avec le Soprano dans l'extrême aigu.



Comme toujours toutes ces montées doivent être renforcées par l'harmonie, dont on devra ménager judicieusement la graduation. Il est rappelé que rien n'est absolu en matière d'esthétique et toutes ces indications ne peuvent servir que de guide quand on est embarrassé.

Chaque phrase musicale doit avoir aussi son point culminant; nous parlerons de celui-ci au chapitre de la basse libre.

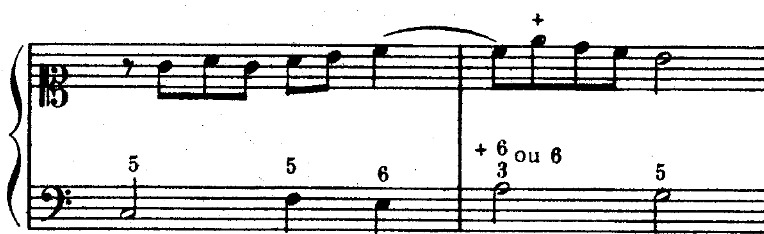
LA BASSE LIBRE

La basse libre est généralement dans un style plus expressif que la véritable basse à imitations. Il faudra alors surtout soigner les lignes mélodiques, en particulier celles du Soprano. Ce genre de texte n'exclut pas les imitations, bien au contraire, si on peut se servir d'un ou de plusieurs éléments, aussi petits soient-ils, de la donnée et les reproduire dans diverses parties; la réalisation n'en aura que plus d'unité.

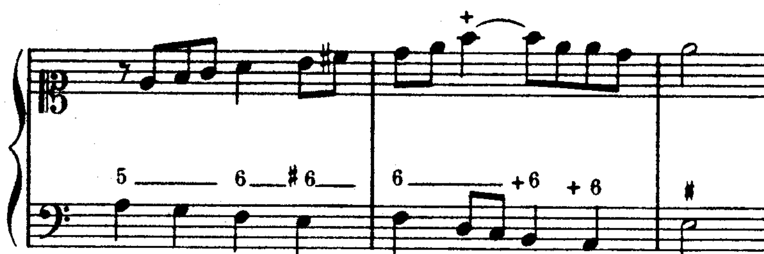
LA LIGNE MÉLODIQUE ET SA COURBE

Afin de donner à une ligne mélodique son maximum d'expression, on peut suivre les observations suivantes: pour commencer, la ligne mélodique doit partir d'un registre médium, s'orienter vers l'aigu, par mouvements conjoints et parcimonieusement disjoints, en ayant soin de ménager un point culminant de la phrase (la note la plus aiguë) qui annoncera le repos ou cadence. Il faudra veiller à ce que ce point culminant soit souligné par une harmonie plus expressive, et qu'il ne soit pas encore trop éloigné du point de départ, car chaque phrase devra atteindre un point de plus en plus élevé jusqu'au dernier qui se trouvera à l'extrême limite aiguë de la voix et qui marquera l'apogée de toute la réalisation; de même que le point extrême sera chaque fois plus haut, de même une nouvelle phrase commencera chaque fois dans un registre plus grave, afin que la courbe évolue avec un plus grand nombre de notes.

+ Mi, point culminant de la phrase, devient note expressive, étant 9e de l'accord de sixte, ou échappée sur l'accord de 6te.



La deuxième phrase part de Mi et va au Fa, 2e point culminant, elle parcourt ainsi un intervalle de 9e, tandis que la première n'a évolué que dans un intervalle de sixte.



Cette troisième phrase permet de conclure la période appelée exposition (il n'y a souvent d'ailleurs que deux phrases), au ton relatif avec une cadence parfaite. Une nouvelle période va commencer, les intervalles vont peu à peu s'élargir; éviter d'arriver aux notes extrêmes (au Soprano): La ou Si♭, avant la dernière montée.

ECARTEMENT DES INTERVALLES

Un motif ou thème peut être lui-même transformé, à part la question des mouvements contraires, rétrogrades, en diminution et en augmentation, mélodiquement en écartant de plus en plus les intervalles, l'essentiel est que la courbe schématique reste la même.

4te 5te

6te 7te

Ce procédé, très expressif, a été beaucoup employé par César Franck

PÉDALES

PÉDALES

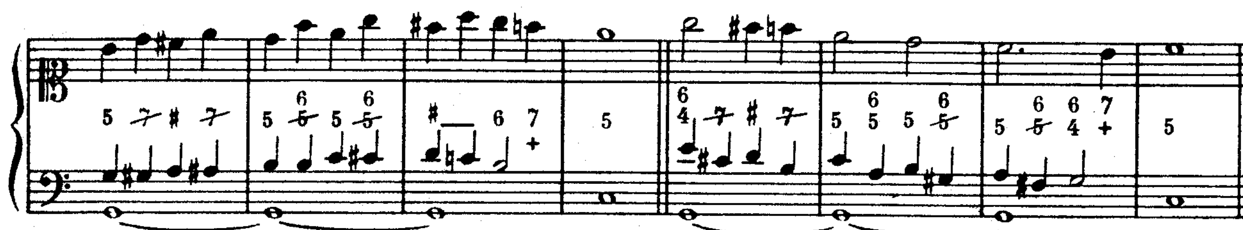
Il y a deux sortes importantes de pédales :

1º.- Pédale de dominante.

2º.- Pédale de tonique.

PÉDALE DE DOMINANTE

La pédale de dominante se place généralement devant la cadence terminale dont elle servira de Vº degré. Elle peut être plus ou moins longue. Dans la basse à imitations, sa longueur est généralement prévue pour servir de basse aux thèmes A sur B ou B sur A qui se présenteront au ton principal. On devra choisir entre A et B au Soprano, celui qui se trouvera dans le registre le plus aigu. Dans le cas d'une seule imitation, on peut varier à l'infini la manière de procéder. Soit en faisant des entrées, soit en formant une sorte de divertissement en faisant parcourir le motif principal dans les différentes parties. Généralement les accords de 7º diminuée sont d'un très grand secours, soit successifs, soit formant des modulations.



On peut également combiner une sorte de canon entre Soprano et Ténor ou Alto.

Canon

Theme donné

Canon

Ténor

ou bien harmonisé autrement :

Canon

Canon

Toutes les marches sont d'un grand secours, ascendantes ou descendantes. Il faut avant tout tenir compte du style de la basse, et s'il est très classique, de trop nombreuses modulations sur la pédale sembleraient hors de style. Dans ce cas si on n'a d'autres ressources, il vaudrait mieux choisir des marches non modulantes.

PÉDALE DE TONIQUE

Il y a deux sortes de pédales :

1°.. non modulante
2°.. modulante

1°..Le chiffrage normal d'une pédale non modulante est :

5	6/4	2	5
I	IV	II	I

On peut supprimer un des deux accords du milieu, on peut aussi les étirer autant que la longueur de la pédale l'exige, mais il faut éviter, une fois que l'accord de I^5 a été entendu, de le quitter une seconde fois pour recommencer une seconde cadence plagale qui formerait une redite.



2°..Le chiffrage normal d'une pédale modulante est :

Ton de la sous-dom.			Ton principal	
7	9	6	2	5
+	7	4		
V	+	I	II	I

Ce qui a été dit pour la pédale non modulante reste valable en y ajoutant ce qui suit: quand on attaque l'accord de 7e de dominante ou de 9e de dominante du ton de la sous-dominante, il faut absolument faire entendre l'accord de tonique.



Dans l'exemple ci-contre (1), l'emprunt à la sous-dominante se fait par l'attaque de l'accord de 7e ou 9e de dominante qui sera une transformation de l'accord de tonique en accord de dominante.

(2) L'accord de quarte et sixte figure l'accord de tonique de Fa Majeur.

L'accord de 2de (3) détruit le ton de Fa Majeur avec le La♭ et Ré♮ (en Do mineur). On peut aussi chiffrer $\begin{matrix}11\\+7\\I\end{matrix}$ ou $\begin{matrix}13\\+7\\I\end{matrix}$ à la place $\begin{matrix}\flat 6\\2\end{matrix}$ mais il faut, si c'est possible, ne pas faire réentendre la note sensible après la cadence parfaite finale (4). Dans le cas d'une cadence modulante, on doit obligatoirement terminer sur l'accord de tonique Majeur. De même, suivant le nombre de mesures de la pédale, on restera plus ou moins longtemps sur chaque accord, mais là non plus on ne recommencera une seconde fois cette succession, à moins que le texte ne le réclame expressément par la reprise de la phrase musicale dans une autre partie et dans une tessiture différente.



CONSTRUCTION DE LA BASSE LIBRE

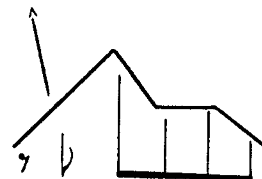
Si la basse comporte un ou plusieurs éléments dont on pourrait se servir, on peut s'inspirer plus ou moins de la forme de la basse à imitations qui est elle-même décalquée sur le modèle de la fugue: c'est-à-dire une période d'exposition où on pourrait essayer de faire des entrées plus ou moins exactes d'ailleurs; l'essentiel est que la courbe et le rythme soient respectés.





Courbe schématique.





Peu importe l'intervalle exact de ce saut, l'essentiel est de ne pas le rétrécir, mais plutôt de l'élargir au fur et à mesure de sa présentation dans les différentes voix.



LE RYTHME

DU RYTHME

On ne peut employer, en général, que les rythmes proposés dans le texte.

Dans une mesure simple, dans un mouvement modéré, si les croches sont réparties par deux sur les temps faibles, on n'est pas obligé de mettre un mouvement continu de croches (1), mais si au contraire elles se présentent par groupe de quatre, le mouvement de croches continues doit se répartir dans



les diverses parties (2) et ne jamais laisser un temps sans croches sous peine de rompre le rythme, ce qui constituerait un «froid». Néanmoins quand il y a un rythme comme ♩. ♪ ♩. ♪ s'il faut également le répartir dans les autres voix, il sera bon d'alterner ce rythme, de crainte de monotonie, avec un autre élément rythmique. Ex :



La question du nombre de notes à mettre dans une réalisation dépend surtout du mouvement indiqué dans le texte; dans un mouvement lent on mettra plus de notes et les froids en seront plus désagréables, mais il faut tout de même éviter des groupes de quatre doubles-croches simultanées. De même dans une mesure à $6/4$ ou à $3/2$, si le tempo n'est pas trop lent, mais modéré, même s'il y a des groupes de ♪♪♪♪, il n'est pas nécessaire de mettre des groupes similaires d'une manière continue, mais le rythme de noires devra par contre être continu, avec des ♩ ♪♪, les croches étant sur la partie faible du temps, et de temps en temps un groupe de ♪♪♪♪ et plutôt en fin de mesure que sur un premier temps. D'autre part, et ceci aussi dans la nécessité de ménager les effets, il vaut mieux ne pas mettre trop de notes au début d'une réalisation, afin de pouvoir corser un peu sur les pédales; ce procédé aidera encore à enrichir les périodes de conclusion.

III.. LE CHANT DONNÉ

LE STYLE

Le chant donné est généralement dans un style plus libre que la basse; on emploiera des appogiatures, des échappées, des anticipations, les 7es, surtout celles du second degré, seront employées sans préparation, mais il faut évidemment avant tout s'occuper du style. A la lecture du texte donné, on doit se rendre compte s'il faut le traiter dans un style classique, romantique ou moderne. Pour cela, il faut être bien habitué aux procédés propres à chaque époque et n'employer que les accords et agrégations du style imposé par l'auteur, ou que l'on aura choisi si le style ne s'impose pas.

FORME

Le chant donné est souvent composé dans la forme du Lied. Un motif A formant exposition, un motif B, pour la partie centrale qu'on appellera «trio» et retour du motif A, réexposition. Il y aura donc trois parties:

1e partie : exposition
2e partie : trio ou développement
3e partie : réexposition

Voici un schéma type du chant donné :

1re partie : Une phrase d'environ quatre mesures, terminée par une cadence (généralement cadence à la dominante).

Deuxième phrase, même nombre de mesures, conclut la 1re partie par une cadence parfaite (généralement au ton de la dominante ou au ton principal, relatif ou tout autre ton).

2e partie : Trio - Période modulante aboutissant à la dominante du Ton principal.

3e partie : Retour du motif initial au ton principal
4 mesures - demi-cadence
4 mesures - cadence parfaite finale, suivie ou non d'une cadence plagale, modulante ou non.

ANALYSE DE LA PHRASE MUSICALE

Dans une phrase musicale et particulièrement dans le style classique, on peut déterminer deux périodes :

1re période : la phrase oscille entre les accords de tonique et de dominante I-V-I-V, etc...
elle peut également se porter du 1er au 4e degré.

2e période : la phrase se conclut par une cadence.

Première période de la phrase:

Le chant oscille entre le Ier et le Ve degré. On évitera que les deux accords s'enchaînent à l'état fondamental, il faut au moins en renverser un. Les deux combinaisons qui se rencontrent le plus souvent sont:

+4 -----	6		6 ~~5~~ -----	5
V	I	ou	V	I

Quand l'accord du Ier degré présente la tonique ou la dominante au Soprano, précédée souvent de la sensible sur l'accord de dominante, on pourra se servir de la formule: $\underset{V}{+4} \longrightarrow \underset{I}{6}$ ou $\underset{VII}{\overset{+4}{\flat(3)}} \longrightarrow \underset{I}{6}$.

⊕ Se souvenir que ces deux quintes sont permises, entre les parties intermédiaires, la Ire étant diminuée, pour éviter la doublure de la médiante ou l'8e directe avec le Sol au Ténor.

Quand dans l'accord du Ier degré la médiante est au Soprano on adoptera les solutions suivantes: $\underset{V}{\overset{6}{5}} \longrightarrow \underset{I}{5}$ ou $\underset{VII}{7} \longrightarrow \underset{I}{5}$.

Dans le cas ou ni $\underset{V}{+4}$ ni $\underset{V}{\overset{6}{5}}$ ne vont, on peut les remplacer par $\underset{V}{+6}$ ou $\underset{3}{+6}$ qui a l'avantage de se résoudre indifféremment sur $\underset{I}{5}$ ou $\underset{I}{6}$.

Le chant se porte du Ier au IVe degré : dans ce cas, il est assez adroit de rester sur la pédale de tonique, ce qui allègera la réalisation en donnant l'impression d'une broderie de l'accord de tonique (1) ; mais on peut aussi quitter la tonique par mouvement conjoint (2).

I IV I I IV I

Deuxième période de la phrase : cadences

Dans les périodes de cadence, on emploiera plutôt les accords du Ve et du Ier degrés à l'état fondamental précédés du IIe ou IVe degré (ex : 1).

Si après II ou IV on trouve une harmonie du Ier degré sur le temps fort, ne pas oublier de l'analyser quarte et sixte avec le Ve degré pour basse, précédant l'accord V^5 (ex : 2).

Dans le troisième exemple la note de passage et la broderie donnent le change à l'oreille en faisant entendre un faux accord du IIe degré.

demi-cadences

Brod

pas.

IV II V II (1) V I II (1) V I V

Voici aussi la formule de la cadence de G. Fauré ; c'est une demi-cadence, le Mi, chiffré +6 a La pour fondamentale, donc IVe degré du ton de Mi.

Cadences parfaites

Ci-jointe également la formule de cadence de C. Saint-Saëns. Cet accord de sixte est une déformation de l'accord de quarte et sixte dont nous avons parlé au chapitre du IIIe degré (page 3).

Quand la sensible au Soprano ou même toute l'harmonie de dominante se prolonge d'un temps faible à un temps fort, on doit chiffrer 11 +7 I, 13 +7 I sur le temps fort.

PREMIÈRE PARTIE DU CHANT DONNÉ : L'EXPOSITION

L'EXPOSITION

On trouvera ci-dessous quelques formules courantes de début de chant. En premier lieu, cette formule classique, basée sur le principe d'une pédale de dominante au ténor, tandis que la basse et l'alto font un mouvement simultané en intervalle de dixième; il est bien entendu que le chant peut varier à l'infini, mais que seules les trois parties inférieures doivent être retenues.

ped.

En mineur

Elles peuvent aussi se combiner entre elles.

Si toutefois aucune de ces formules ne convient sous le texte donné, en voici d'autres:

Si le chant commence par la médiante, on préconisera I^5.

Si le chant commence par la tonique ou la dominante, $\frac{6}{I}$ sera préférable.

Il est excellent aussi de débuter à trois parties; ce cas se justifie d'autant mieux qu'on pourra faire un mouvement descendant conjoint à la voix grave qui sera confiée au Ténor, la voix de basse devra entrer en temps levant au moment de la cadence.

On peut même commencer avec l'Alto comme basse, si elle est trop aiguë pour le Ténor, celui-ci reprendra dès que possible.

On peut également commencer sur une pédale de tonique à la basse, mais dans ce cas, il serait préférable de ne pas la mettre dans une tessiture trop grave.

Une pédale de médiante n'est pas exclue, mais il ne faut pas la prolonger trop.

On n'est pas obligé de commencer un chant sur l'accord de tonique, mais la dominante peut être d'un bon effet,(1) ou même un autre degré.(2)

(1) La min.

V I V I II — V

(2) Mi♭ Maj.

VI I II I V I

Et même dans un autre ton. Dans ce cas, il est assez rare que la Ire cadence ne ramène pas le ton principal, sous forme de demi-cadence ou cadence parfaite. Ce ton sera d'ailleurs généralement celui qui se trouve au II ou IV degré par rapport au ton principal.

en Sol
en La min.
Sol Maj.

+4 6 7 + 5

V VI I II en Sol V I

DEUXIEME PARTIE : LE TRIO

LE TRIO

Le Trio ou développement est une période modulante, dans laquelle il faut éviter le ton principal, afin de le ménager pour la réexposition; on peut toutefois, quand le chant donné est dans un ton majeur, faire entendre ce même ton en mineur.

Cette période part généralement, surtout dans le style classique, dans un ton, majeur ou mineur, se trouvant à l'intervalle de tierce, majeure ou mineure, inférieure ou supérieure du ton de la cadence qui termine la première partie.

Fin de l'exposition | Trio | Fin de l'exposition | Trio | ou Trio

5 6 5 5 +6 5 +6

cad.parfaite La min. | 3ce Maj. inférieure de La min. : Fa Maj. | cad.parfaite Sol min. | 3ce min. superieure: Si♭ Maj. | ou Si♭ min.

Dans cette partie du chant, on doit éviter les cadences en les rompant; mais là encore tout dépend du style; si dans l'époque moderne les cadences sont de plus en plus évitées, dans la musique classique les périodes sont coupées par des cadences nettement établies.

Le début du Trio peut présenter ces deux cas :

1º soit un nouveau motif, et dans ce cas, on repartira avec une formule de début de chant, en principe une nouvelle tonique.

2º il ne présente pas un nouveau motif, mais un développement de la première partie.

Au lieu de repartir sur une nouvelle tonique, on aura soit un Ier renversement de l'accord précédent,

6 7 + 5 +6 6

C.P.

ou une dominante qui indiquera davantage une période de développement, ceci surtout dans des textes de style plus moderne.

Si le début du chant est réalisé à trois parties, on devra éviter de commencer le trio de même, mais par contre si le début est à quatre parties, il serait excellent de pratiquer le"trois parties"au début du trio.

Trio

TROISIÈME PARTIE : LA RÉEXPOSITION

LA RÉEXPOSITION

Dans la réexposition on peut déterminer trois périodes:
1º la préparation de la réexposition, arrivée sur la dominante
2º la réexposition proprement dite
3º la cadence finale, précédée du point culminant.

La réexposition se faisait généralement au ton principal, quoiqu'il soit plus élégant de chercher à l'harmoniser dans un autre ton; le développement aboutira en principe à la dominante du ton initial, mais il faudra tout de même s'ingénier à trouver une solution moins banale, par exemple: sur la dominante d'un tout autre ton qui rendra la réexposition du thème plus inattendue.

Voici quelques exemples d'arrivée sur la dominante. Tous ces exemples sont présentés schématiquement.

a) avec mouvement descendant de la basse, sans quarte et sixte.

b) avec mouvement ascendant de la basse, sans quarte et sixte.

Dans le cas où il y a la quarte et sixte, la reprise du motif se fait généralement sur cet accord.

c) avec mouvement descendant de la basse, avec quarte et sixte.

d) avec mouvement ascendant de la basse, avec quarte et sixte.

LA RÉEXPOSITION PROPREMENT DITE

Il faut éviter dans la réexposition d'avoir la même présentation qu'à l'exposition; si le début est à trois parties, la réexposition se fera à quatre parties; on peut aussi ajouter, tout simplement, une pédale de dominante à la basse et mettre les parties de Ténor et d'Alto qui étaient primitivement en tierces, en intervalles de sixtes.

Exposition

Réexposition

Si l'exposition débute avec l'accord de sixte, il est parfois possible, et le cas est à rechercher, de faire la réexposition avec l'emprunt à la sous-dominante, mais il faudra alors avoir bien soin de faire entendre la tonique de ce ton, car, si on peut faire une dominante d'une tonique, le contraire n'est pas possible.

La tonique devient dominante.

5 I — 7 + V — 6 4 I

La dominante ne peut devenir tonique; l'impression de dominante subsiste.

7 + V — 5

Exposition

Réexposition

Fa — Sol — Do

La réexposition n'est pas toujours aussi aisée à retrouver; le thème se dissimule souvent dans une des trois autres parties; dans ce cas, l'auteur aide quelquefois l'élève à le retrouver, soit en indiquant un rit... à T°, soit en reprenant la fin du thème au Soprano, même les deux à la fois. On remarquera que le chant devient brusquement sans relief et néanmoins l'harmonie semble présenter un retour au ton principal.

Exposition

Réexposition

rit. a T°

Thème

LE POINT CULMINANT - LA CADENCE FINALE

Tout ce qui a été dit aux chapitres du point culminant et des pédales dans la basse reste valable pour le chant donné. On ajoutera seulement quelques exemples. Bien se souvenir aussi que la cadence plagale peut toujours remplacer la cadence parfaite terminale.

Une sixte napolitaine avec une partie mélodique sur des silences, aboutissant à la cadence finale.

Un autre exemple: une cassure au point d'orgue, suivie de silences aux quatre parties.

La cadence finale peut être aussi amenée par une marche modulante; l'emploi des 9es de dominante se justifie à ce moment, amenant un maximum d'expression, encore renforcé par les agrégations. De même qu'il faudra réserver les marches unitonales au début d'un texte, on placera, au fur et à mesure qu'on approche de la fin, les marches les plus modulantes avec des harmonies de plus en plus expressives.

CHANT DONNÉ INSTRUMENTAL

Certains textes demandant à être réalisés dans un style instrumental, c'est-à-dire qu'on peut le penser pour quatuor à cordes ou même pour instruments à vent, on devra les traiter plus légèrement, avec des harmonies entrecoupées de silences, ses accords se succédant d'une manière plus rythmique, mais on devra tout de même respecter les règles harmoniques ainsi que le registre des voix.

Voici un exemple de début de chant:

1º réalisé pour les voix

2º dans le style instrumental

Ne pas oublier que malgré les silences, les fautes de réalisation comptent, car toute note, suivie d'un silence, est censée prolongée.

LE STYLE POPULAIRE

Certains textes ont comme indication initiale «dans le style populaire», «comme une chanson populaire». Comme le mot de populaire l'indique, il faudra réaliser ces chants le plus simplement possible, avec des harmonies ni trop recherchées ni trop expressives: des accords parfaits et leurs renversements, quelques 7es de dominante, rarement une 7e d'espèce sur un IIe degré; des cadences bien nettes couperont chaque phrase. Ne pas oublier que ces chansons étaient, à l'origine, chantées sans accompagnement, soit à une voix, soit qu'une deuxième voix la doublait en tierces ou en sixtes.

Voici quelques formules qui pourront servir de modèles en en donnant l'esprit.







Mais le plus souvent ces genres de textes sont traités dans les modes anciens qui feront l'objet du prochain chapitre.

Voici quelques conseils pratiques sur la manière de procéder pour la réalisation d'un chant donné:

1º lire la donnée plusieurs fois en la chantant
2º rechercher sa forme, exposition, réexposition, en repérant les tonalités.
3º chercher les cadences et les réaliser
4º déterminer également le point culminant et l'établir ainsi que la cadence finale.

Les marches révèlent généralement le style, aussi il est nécessaire de les réaliser dès le début. Comparer l'exposition et la réexposition, afin de ne pas les réaliser de la même manière. Ne pas mettre trop de notes dans les parties intermédiaires, laisser le chant dégagé, mais s'il s'arrête, alors immédiatement une autre partie doit reprendre l'intérêt, en imitant plus ou moins exactement un élément ou rythmique ou mélodique du chant.

De toute façon, il faut éliminer le système qui consiste à réaliser un devoir en le commençant par la première mesure pour le terminer par la dernière.

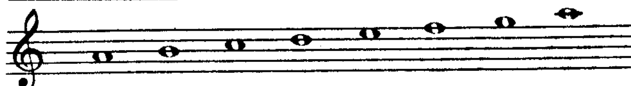
IV.- LES MODES GRECS ET GRÉGORIENS

LES MODES

Certains textes, basses ou chants, sont écrits dans un style modal, c'est-à-dire qu'au lieu d'employer nos gammes majeures ou mineures modernes, ils sont écrits dans des modes anciens, grecs ou moyenâgeux. Tous ces modes seront donnés ici sous le nom de la tonique qui formera une échelle sans altération à la clé, au lieu de leurs noms et classification historique qui n'auraient pas leur place dans ce petit volume.

Voici la liste des six modes les plus usités

Mode de La



Ce mode est comme notre mode mineur mais avec suppression de la note sensible. Il en est l'origine, mais on lui a ajouté artificiellement une note sensible, en raison des exigences attractives de la septième de dominante.

Mode de Ré



Ce mode a, outre la suppression de la note sensible, un 6e degré haussé d'un demi-ton chromatique par rapport à notre mode mineur moderne, formant intervalle de 6te majeure avec la tonique.

Mode de Mi



Dans le mode de Mi, le VIe degré n'est pas altéré et reste en intervalle de 6te mineure avec la tonique, mais par contre le IId degré sera baissé d'un demi-ton et forme une 2de mineure avec sa tonique.

On remarquera également la suppression de la note sensible.

Ces trois modes peuvent être considérés comme modes mineurs, leur médiante formant un intervalle de 3ce mineure avec la tonique.

Mode de Sol



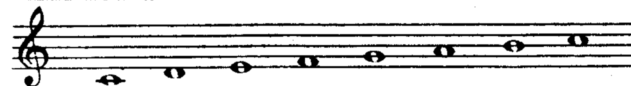
Ce mode forme un intervalle de 7e mineure entre tonique et VIIe degré.

Mode de Fa



Dans ce mode, le IVe degré est haussé d'un demi-ton et forme une 4te augmentée avec sa tonique; c'est aussi avec le mode d'Ut, les deux seuls dont la 7e est en intervalle de 7e majeure avec la tonique.

Mode d'Ut



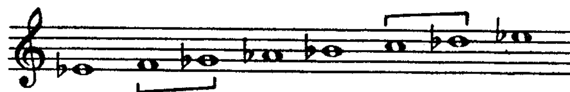
Enfin le mode d'Ut qui n'est autre que le mode majeur actuel; il est le seul ancien qui ait survécu à la concrétisation de la 7e de dominante.

Ces 3 derniers modes peuvent être considérés comme modes majeurs, leur médiante formant 3ce Majeure avec la tonique.

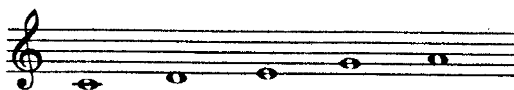
Il est bien entendu que tous ces modes peuvent être transposés de la même manière que nos deux modes majeur et mineur modernes, en prenant n'importe quel son pour tonique et en conservant la place des tons et des demi-tons de leurs échelles respectives au moyen d'altérations.

Ex: en prenant Mi♭ comme tonique, on obtient le mode de Ré transposé en Mi♭.





Il y a quantité d'autres modes, hindous, chinois, etc.. Signalons seulement les modes défectifs, telles les gammes pentaphones, (ou de cinq sons) chinoises. Mais ils sont vraiment si rarement employés en matière de leçons d'harmonie qu'il n'est guère utile de s'y étendre longuement.



L'emploi des modes est très délicat, car à l'origine et au moment où ils ont été utilisés, la musique était essentiellement monodique; dès l'apparition du contrepoint à deux et plusieurs voix, la 7e de dominante qui était à l'état latent s'est concrétisée et, comme nous l'avons dit, du fait de ses attirances naturelles, a éliminé tous les modes les uns après les autres, ne laissant subsister que le mode d'Ut, le seul dans lequel la 7e de dominante pouvait se mouvoir librement, du fait de sa résolution naturelle formant l'enchaînement du Ve au Ier degré. C'est pour cela que leur emploi en harmonie est tout à fait artificiel et, disons-le, arbitraire; il en est de même d'ailleurs avec l'accompagnement du plain chant grégorien. Par contre, on les retrouve beaucoup dans la musique moderne, où la recherche de la nouveauté a fatalement amené les compositeurs, avec nos moyens actuels, vers cette source inexploitée.

LE STYLE

Nous allons donc délimiter deux époques : l'époque archaïque et l'époque néo-modale. C'est à la lecture de la donnée qu'il faudra choisir entre les deux époques.

STYLE ARCHAÏQUE

Dans le style archaïque, on devra se borner aux accords parfaits et très peu de renversements, peu de retards et de notes de passage, ainsi que de broderies.

Nous ne pouvons que conseiller la lecture des contrapuntistes de la Renaissance : Jannequin, Goudimel, Josquin des Prés, etc... On observera que si les plus anciens ont essayé de s'accommoder des échelles anciennes, ils en sont venus peu à peu à ne conserver que le mode d'Ut et le mode de La, en y ajoutant une note sensible imposée par la 7e de dominante.

STYLE NÉO-MODAL

Par contre dans le style néo-modal on peut employer les 7es d'espèce, même sans préparation; ainsi que la 7e de dominante, à la condition toutefois de ne pas l'enchaîner avec sa résolution naturelle car, dès ce moment, il sera impossible de supprimer la note sensible, et la sous-tonique, ou VIIe degré non altéré, donnera une sensation très désagréable à l'oreille. On trouvera dans l'oeuvre de Ravel des exemples étonnants d'archaïsme avec l'emploi de 7es et même de 9es de dominante s'enchaînant par tons ou par demi-tons.



Il faut se baser dans l'harmonisation modale sur le principe que tous les degrés sont égaux, sans aucune attirance d'un degré vers un autre, le IIIe degré comme les autres et l'emploi en sera aussi fréquent. Il ne faut surtout pas donner au 7e degré un rôle de note sensible, cela est primordial.

Si le chromatisme est à éliminer, par contre les modes apportent une très grande richesse mélodique du fait de leur nombre et de leur caractère différents. On peut moduler en passant d'un ton à un autre, en restant dans le même mode, mais aussi en changeant de mode.

Nous donnerons ci-dessous quelques fragments réalisés dans les différents modes.

Le premier exemple est en mode de La, dans le style archaïque.



(1) On peut même terminer avec l'accord sans tierce, ce qui renforcera encore l'archaïsme.

Style néo-modal

Mode de Ré
en Sol

Mode de Mi
en Fa

5 2 6 4 6 6 7 5 5

I II I II I V I

Mode de La
en Sol

6 6 7 5

Mode de Fa
en Fa

Mode de Sol
en Fa

en La Mode de Ré

en Sol Mode de Ré

en Fa Mode de Sol

Il n'y aura pas d'exemples en mode d'Ut puisqu'il ne se différencie en rien du mode majeur moderne.

Ces quelques exemples donneront une idée du style, mais il faut en avoir une certaine habitude pour s'y mouvoir à l'aise.

LA CHANSON POPULAIRE MODALE

Comme nous l'avons déjà dit, beaucoup de chansons populaires sont écrites dans les modes. Tout ce qui a été dit dans le chapitre qui y est consacré reste valable, ainsi que dans ce dernier. Voici un exemple de chanson populaire modale.

V.. LE CHORAL

LE CHORAL

Le choral s'inspire des chants liturgiques et spécialement protestants. Il est formé de courtes phrases coupées de points d'orgue, donc de cadences. Tout l'art du choral consistera dans le choix de ces cadences et des tonalités dans lesquelles elles se feront. Il faut naturellement éviter avec beaucoup de soin la répétition. Il y en a de cinq à dix environ. On doit à la lecture du texte les déterminer à l'avance. Le texte du choral peut être donné à la partie de Soprano, mais également à la Basse ou une partie intermédiaire. Il s'écrit dans un style qui se place mi-partie entre l'harmonie et le contrepoint rigoureux. Dans son écriture il faut avant tout rechercher le mouvement conjoint dans toutes les parties avec une harmonie très simple: accords de 5te et de 6te mais toujours enrichis de retards, notes de passage et broderies, et ne pas abuser du mouvement chromatique qui est vite hors de style.

Voici quelques règles d'écriture :

1° Tous les 2^{ds} renversements formant 4te juste avec la Basse sont prohibés (à part quelques très rares quarte-et-sixte dans les cadences).

2° Toutes les 7es, y compris la 7e de dominante, doivent être préparées, exception faite pour la 7e diminuée qui doit être employée d'ailleurs avec modération. Toutefois beaucoup de 7es peuvent arriver en notes de passage, elles seront alors libres de monter ou de descendre à la condition d'être toujours conjointes.

3° Les notes de passage, même attaquées sur le temps avec la note réelle, au-dessus et au-dessous, les broderies et les retards sont excellents et doivent être recherchés.

4° Pas de pédales, ainsi que des notes tenues en pédales intermédiaires ; il faut avoir une juste répartition des notes dans toutes les parties.

Le Maître du choral étant J.S.Bach, il sera excellent de lire ses magnifiques chorals afin de s'en imprégner. César Franck est un autre Maître du choral, et il ne faudrait pas le passer sous silence; son oeuvre est pleine de chorals qui seraient également d'une étude fructueuse.

Afin d'assouplir l'écriture du choral, ce serait un excellent travail de rechercher différentes manières d'harmoniser un même fragment. On serait étonné de la diversité des solutions logiques et naturelles que l'on pourrait trouver.

Voici un exemple harmonisé avec quatre solutions différentes.
Le choral est au Soprano.

Choral

Choral

5 — 5 — 6+6/3

5 — 6 5 2 6 5 — 5 5 5 — 6 — 6 ♮

Cad. Parf. Mi♭ Maj.

½ Cad. Do min.

Choral

Choral

5 5 5 6 6 6

½ Cad. Do min.

5 6 6 5 2 5 5 5 ♮

½ Cad. Fa min.

Un autre exemple, avec quatre solutions différentes, le choral étant au ténor.

Choral

Choral

6 +4 3 6 6 #

½ Cad. Mi min.

6 5 6

½ Cad. Si min.

Choral

Choral

5 7 5 6 #

½ Cad. Mi min.

5 6 6 5 5

½ Cad. Sol Maj.

VI.. L'ALTERNÉ

L'Alterné est un texte dont la donnée est mi-partie à la basse, mi-partie au Soprano.

LA BASSE

La basse sera traitée dans un style plus rigoureux que le chant, l'écriture en sera serrée, avec des imitations si possible, elle doit en principe se terminer par un repos sur la dominante du ton principal, mais on peut avoir aussi un repos sur la dominante d'un autre ton, ou même enchaîner avec le chant; toutefois ce cas est assez rare.

Etant donné que le texte est souvent assez court, de vingt à trente mesures environ, on n'aura pas, dans les dix ou quinze mesures de basse, la place nécessaire de construire un édifice important; on devra donc se contenter d'une exposition, souvent en entrées simples successives ou d'un thème B sur A suivie de A sur B. Puis un petit divertissement modulant qui amènera le repos sur la dominante avec généralement un point d'orgue. La partie de basse peut aussi se présenter sous forme de choral, avec des points d'orgue qui le rendront nettement reconnaissable; il faudra le traiter comme tel.

LE CHANT

Le chant est généralement dans le même ton que la basse, mais très souvent, si la basse est en mineur, le chant prendra le même ton majeur; il pourra aussi être dans un autre rythme et une autre mesure, ou dans un mouvement plus rapide. Il faudra de toute façon l'écrire dans un style plus léger, afin d'accuser encore la différence avec la basse. Moins d'accords, entrecoupés de silences si le mouvement en est vif.

De même que la basse, on ne pourra guère s'étendre au point de vue construction; on aura donc comme plan de basse:

Une exposition: qui peut être à trois ou quatre parties suivant la fin de la basse.

Si le point d'orgue est suivi de silence les trois parties sont possibles, mais tout de même pas obligatoires.



Si la basse enchaîne le chant, il faut continuer à quatre parties; il est nécessaire de résoudre la 7e du triton.(1)



Cette période d'exposition conduira au bout de quatre à cinq mesures à une cadence parfaite ou demi-cadence.

Si le chant commence dans un autre ton, cette Ire cadence sera plus généralement au ton principal (demi-cadence ou cadence parfaite) pour affirmer le ton un peu hésitant au début.



Si le chant commence au ton principal (même sur un autre degré que le Ier) la cadence peut être dans un autre ton.
Mais que ce soit l'une ou l'autre solution, il faut éviter de conclure d'une manière trop nette cette exposition.
Une période modulante, conduisant au point culminant. Une courte pédale de dominante, très rarement une réexposition; puis la cadence parfaite suivie ou non d'une cadence plagale; on peut également éviter quelquefois la cadence parfaite, en formant à sa place une cadence plagale.

Quelquefois le motif initial du chant se combine comme une imitation B sur une imitation A de la basse, cela surtout s'ils ont la même mesure et la même armure du ton. Mais cette imitation peut aussi se présenter quelquefois dans un autre ton.

Deux cas peuvent se présenter:

- Ou le chant semble rester dans le même style que la basse; on pourra le présenter sous forme de renversable comme ci-dessus, en remettant A à la partie de basse.
- Ou le style change, quelquefois il devient majeur après une basse mineure; on trouvera de nombreuses appogiatures, des modulations d'un accord à un autre. Le Motif du chant pourra alors être considéré comme un simple rappel et on traitera ce Motif comme une imitation mélodique sans contrepoint.

Stampato in Italia · Printed in Italy · Imprimé en Italie
1984 · La Musicografica Lombarda s.n.c. · Via Belvedere, 34 · Brugherio (Mi)

R. 2028